

Notas sobre la figura de Julio Cano en la arquitectura española

Antón Capitel

Si revisamos el pequeño y prestigiado núcleo de nombres que la crítica, y ya la propia historia, ha consagrado como los que protagonizaron la “aventura” moderna de la arquitectura española, Julio Cano Lasso (Madrid, 1920; título en 1949) es el único arquitecto de su generación —esto es, de aquellos que acabaron su carrera en los años 40— que tuvo, casi desde un primer momento, una aproximación a la arquitectura que puede definirse como de talante ecléctico. Acaso a ésto se deba el hecho de que su figura —considerada entre las de alta calidad de la etapa propiamente moderna, pero de tono algo menor— haya sido mucho más valorada en estas dos últimas décadas, de mentalidad típicamente ecléctica, que en las anteriores.

Cano, aunque esté próximo en edad a los arquitectos que acabaron la carrera inmediatamente después de la guerra civil, no perteneció al grupo de “pioneros” de la arquitectura moderna —como gustaron en llamarles algunos críticos—; ésto es, a los que, como De la Sota, Cabrero, Fisac o Sáenz de Oiza iniciaron en España la aventura del seguimiento del Movimiento Moderno, retornando a sus orígenes racionalistas, entendiendo a esta arquitectura pendiente como la verdadera, e iniciando, casi una pasional y artística “cruzada”.

Algo más joven, y educado así por completo en la enseñanza tardo-académica de la posguerra, su inevitable reacción ante ella no le llevó a participar en la fe moderna de modo tan encendido como sus, digamos, “hermanos mayores”. Lejos, pues, de su carrera, la empeñada continuidad racionalista de un De la Sota o de un Cabrero. Lejos también de su forma de hacer, o de su talante, el encendido vanguardismo de Sáenz de Oiza en los años 50, paradójicamente vertido hacia una restauración, la de la arquitectura europea de los años 20.

Pero tampoco Cano se inclinó muy intensamente hacia el organicismo, producto más contemporáneo de la modernidad, mitad una evolución y mitad una revisión de la misma. No tanto, al menos, como llegarían a hacerlo Corrales y Molezún, y Fernández del Amo, como lo haría también, y ya desde un principio, Fernández Alba, arquitecto algo más joven que Cano, y que acabó la carrera en el 57, y mucho menos, desde luego que la inmediata generación del 59-61, la de Higuera y Moneo, decididamente lanzados hacia un organicismo militante, muchas veces exacerbado.

Pero tampoco se parece Cano a la figura de Sáenz de Oiza cuando éste evoluciona y se diversifica. Ello obviamente, y a pesar de que Oiza ha sido el arquitecto español prestigioso que cuenta con una trayectoria más diversa, errática incluso, y, al menos aparentemente, ecléctica. Sáenz de Oiza pasó de practicar un moderado y juvenil academicismo para lanzarse hacia el más radical de los racionalismos, que abandonará para ejercer el organicismo más brillante y exacerbado. En su última y anterior etapa recogió alguna parte de su radicalismo moderno, al tiempo que asimiló la lección de la “revisión disciplinar”, que arranca en realidad en Kahn, siguió por Rossi y continuó en el “post”. Pero su posición, siempre encendida, era un camino tortuoso de una “verdad” a otra, en una incesante y apasionada búsqueda de la arquitectura moderna, lejos de una postura ecléctica, en realidad, aunque practicante de un intenso sincretismo.

Cano, un ecléctico verdadero al parecer, mezclaba casi desde un principio la actitud racionalista y la orgánica, fuera porque las utilizase en un mismo tiempo o porque las combinara en una misma obra, acercándose así a casi todos sus compañeros, incluso a la errática trayectoria de Oiza, sin parecerse a ninguno. Sin la iluminada actitud metafísica de Sota o Cabrero, sin la obsesiva condición analítica o el talante tardo-juvenil de Oiza, o sin el pasional plasticismo de un Fernández Alba, o un Higuera, Cano pertenece a una actitud de carácter mucho más moderado, moderación armada con una poderosa sensibilidad plástica, además de con la fuerza de una pericia y una sensatez profesional capaz de sopesar y medir la adecuación al tema y al lugar, y elegir, o mezclar, en consecuencia, sus recursos.

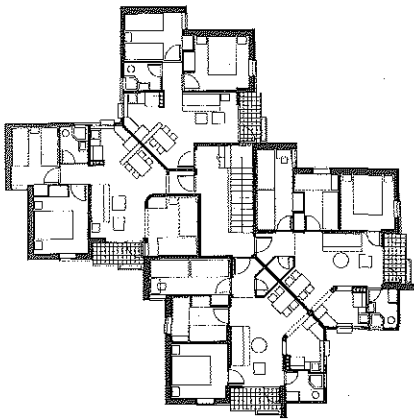
En este sentido fue más moderno que los demás, valga la paradoja —en el sentido de más contemporáneo ahora, avanzando entonces lo que luego iba a pasar—, lo que explica su falta de verdadero relieve en las primeras décadas y, como ya dije, su más fuerte ascensión en las últimas.

Gran parte de su trayectoria le une, no obstante, a sus compañeros; esto es, le hace participar de algunos de los rasgos comunes a la arquitectura española de mayor calidad o interés profesional. Uno de ellos es el de la dedicación a la vivienda social, tema verdaderamente clásico entre el grupo de arquitectos que estamos considerando, y que cuenta en su caso con episodios como su participación en el equipo que dirigió Luis Gutiérrez Soto para el proyecto de la Parcela G del Gran San Blas (1957), y del que formaban parte también Corrales y Molezún; o como el del grupo de viviendas sociales en Badajoz, realizadas por un equipo dirigido por Moreno Barberá.

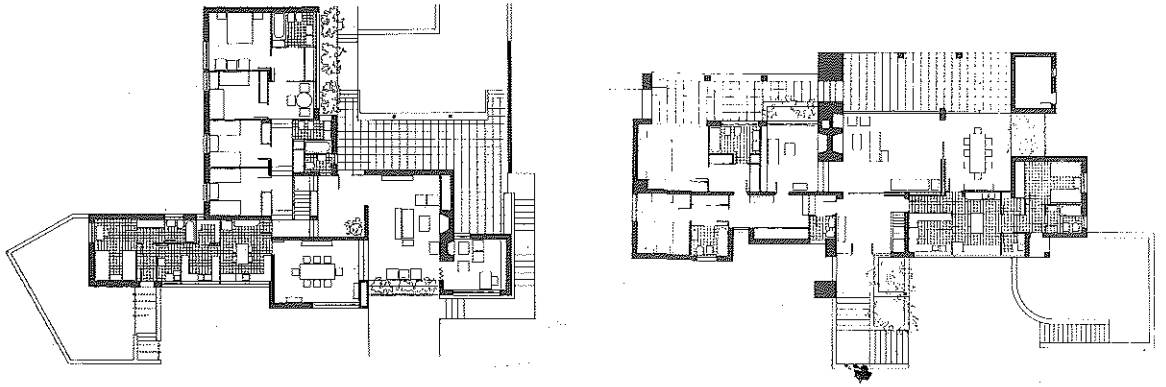
Otro de ellos es la ya aludida mezcla, o continuidad, entre racionalismo y organicismo, un rasgo típico de la arquitectura española, y, más concretamente, de lo que se llamó la Escuela de Madrid. Los arquitectos madrileños de aquella época se obligaron a sí mismos a practicar una arquitectura, la del Estilo Internacional, cuya revolución permanecía en España pendiente, pero debieron hacerlo cuando ya se desarrollaba en el mundo la tendencia orgánica. Esta revisaba los principios de la modernidad originaria, pero los profesionales citados superpusieron muchas veces ambas cuestiones formales y ambos contenidos, entendiéndolos como compatibles y continuos, y sin tiempo entonces, ni distancia, para distinguir los perfiles ni las consecuencias de una tal mezcla.

Cano participó de esta superposición un poco a la manera de Coderch, y acaso sea curiosamente el pionero y maestro catalán, aunque parezca extraño, quien tenga algunos rasgos de acción o de talante proyectual capaces de explicar con más claridad, y en cierta medida, la postura de Cano en el tema que estamos tratando.

Como Coderch, Cano hizo casa unifamiliares racionalistas (su propia casa en La Florida, 1955-59), de recursos semejantes a la arquitectura popular (Casa Castro Fariñas, 1958-59, o Casa Serrano en La Florida, 1963-64), o de recursos orgánicos neotradicionales (Casa Lorente en Somosaguas, 1963-64, o Casa Ortiz Echagüe en La Florida, 1966-67). Pero, además de la práctica de esta diversidad estilística, o de ideas, debe destacarse, sobre todo, el hecho de que —como Coderch— Cano no establecía unas relaciones precisas de coherencia entre planimetría y volumen, ésto es, entre el plan, en lo que tiene de abstracto o esquemático, y la arquitectura que lo construye. El volumen es en ambos el garante del estilo, de la

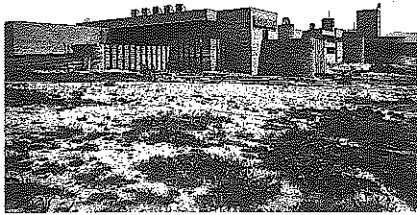


TIPO - A



condición figurativa y de la construcción; pero la planimetría, concebida como más neutra, no permite adivinar éste y se diría que podría resultar, casi, intercambiable.

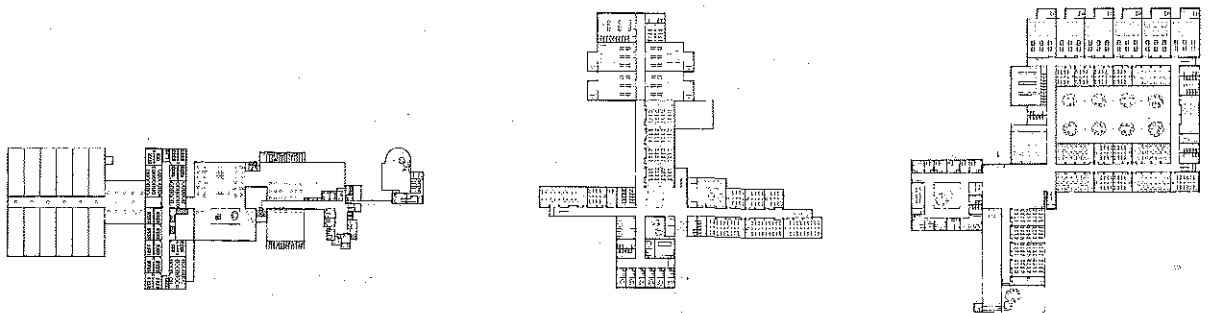
Planimetría y volumen se separan así como método, cuestión que volvió a ocurrir en proyectos y en obras de Cano que no son ya de viviendas unifamiliares. En una obra como la Central de Comunicaciones por Satélite de Buitrago (1966-67), por ejemplo, la planta pertenece al método racionalista de composición por elementos —aún cuando, en su eclecticismo, incluya un patio casi tradicional—, insistiendo el volumen, por el contrario, en una aproximación orgánica, a veces vagamente aaltiana.



Archivo J. C. Lasso

Cano empleó además con cierta frecuencia, en los edificios de programa complejo, la idea de composición planimétrica que se había utilizado en Buitrago: una ley arquitectónica, a veces muy abstracta, une muy diversos elementos que conservan en gran modo su independencia. Así, por ejemplo, en el Centro del P.P.O. en Pamplona; en el de Salamanca; en la Unidad de Servicios Sociales de Teruel; en el proyecto para Facultad de Farmacia en Salamanca; en el proyecto de Parador Nacional en Cuenca.

En todos ellos el edificio es resultado de una agregación de partes, a veces casi pintorescamente dispuestas, incluso cuando la geometría es ortogonal. Las plantas de los P.P.O. y de la Facultad de Salamanca son de matriz racionalista, como lo es también la arquitectura empleada al definir volumen y espacio. Pero en el edificio de Teruel, por el contrario, la planta es,



de carácter orgánico, aún cuando la arquitectura concreta vuelve a ser de tradición racionalista. En el parador de Cuenca, en cambio, a una planta orgánica y sumamente pintoresca se le busca una volumetría que, en cierta coherencia, tiene matices historicistas indisimulados.

Pero este método, capaz de dividir la arquitectura en dos partes diferenciadas, a veces casi intercambiables, nos revela uno de los rasgos más poderosos de la personalidad de Cano: su fuerte sentido plástico, convertido muchas veces en uno de sus objetivos primordiales. El orden planimétrico prepara así, no sólo la posibilidad de elegir la arquitectura que finalmente

le da forma; también prepara asimismo —con su sistema agregatorio y casi pintoresco, de composición elemental— la existencia de una volumetría que, en su movimiento y variedad, tiende a expresarse como cuestión plástica fundamental.

Ello me sigue recordando a la arquitectura de Coderch, no de un modo muy directo, si se quiere, pero sí en su método exacto, y refiriéndome ahora con ello al interés en la volumetría plasticista. En cuanto a la otra parte del método, la de división de la arquitectura en dos partes, planimetría y figuración, fue también coderquiana, pero recuerda igualmente a otra personalidad ilustre de la arquitectura española, Luis Gutiérrez Soto, con quien Cano tuvo algunos contactos profesionales, y que llevó al extremo algunas veces dicha separación.

Otro rasgo de la arquitectura de Cano —pero, esta vez, bastante diferenciador— es el de su mayor cercanía a la arquitectura histórica, que ocurre cuando dicho acercamiento tuvo un determinado sentido que lo hizo, para él, lógico.

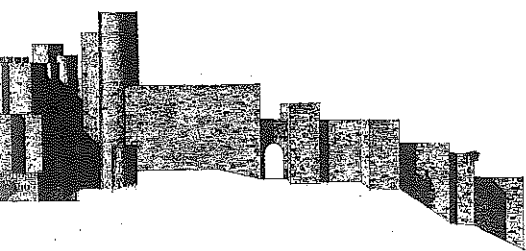
Me refiero, en principio, a proyectos como las viviendas sociales en Vite (Santiago de Compostela), y a otras actuaciones en Galicia para la Obra Sindical del Hogar, y en las que no se tuvo inconveniente en emplear el recurso de la galería de madera acristalada, de los muros de mampostería de lajas de pizarra o de las cubiertas inclinadas, alusiones a la arquitectura local hechas de un modo tan directo como afortunado. Su generación era mucho más cauta, practicando las “pre-existencias ambientales” —si lo hacían—, o las referencias a la tradición, de un modo mucho más metafórico o indirecto.

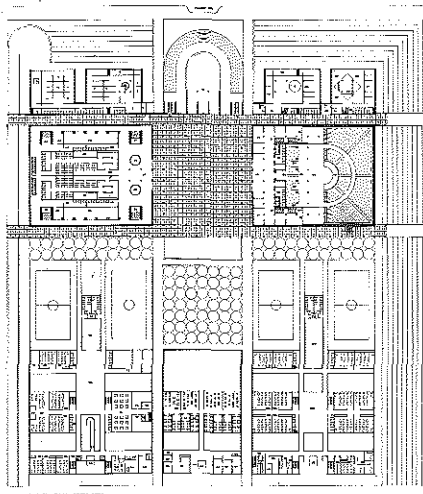
Acaso esta mayor naturalidad frente a la historia pueda proceder de haber sido alumno de la enseñanza tardo-académica de los años 40, sin haber cursado en años anteriores a la guerra civil —como de la Sota o Cabrero— ni tampoco en la década de los 50. La realidad es que existió, y existe, en su caso, una mayor cercanía, como parece demostrar también su brillante y conocida afición a los dibujos de ciudades y arquitecturas del pasado. La importancia dada al dibujo de su propia arquitectura, muy superior, y a veces incluso opuesta, a algunos de los citados, le distingue asimismo, y procede igualmente, con bastante probabilidad, de la enseñanza citada.

Bien es verdad que, si exceptuamos el caso de las viviendas unifamiliares de carácter “orgánico”, la aproximación directa hacia la inspiración histórica no fue muy frecuente en la obra de Cano durante bastante tiempo —ésto es, durante la época que podemos llamar como propiamente moderna—. Volvió a aparecer, al menos, en el proyecto para el Concurso de Parador en Cuenca, trasunto indisimulado de un castillo. El pintoresquismo de la aproximación, ya aludido, fue en este caso de un fuerte matiz neo—romántico, conducido, como es habitual, por su intenso sentido plasticista.

Pero, en este mismo aspecto de la cercanía con la historia, es de observar igualmente como los patios han aparecido en algunas de sus obras, en una interpretación de la manera tradicional, a veces cercana. Fue así, por ejemplo, y como ya se ha dicho, en la Estación de Buitrago, pero también en la Universidad Laboral de Almería —acompañado aquí por una disposición general de matiz clasicista— y en la Facultad de Farmacia de Salamanca.

Modernamente puede observarse también como Cano se incorporó con bastante claridad a la cultura de la “refundación disciplinar”, practicada en España a partir de los 70 y de los 80,





tomando en su caso una nueva fuerza gran parte de los instrumentos académicos de composición en su versión renovada. Ello es notorio en proyectos como el del Concurso de la Biblioteca de Teherán (con Ignacio Mendaro), obviamente, pero asimismo es el del centro cívico de la Vaguada, en el de la zona de San Francisco el Grande, en los de la Plaza de Castilla, todos ellos en Madrid, en del Parque del Matadero, en Barcelona, en el Puerta de Santa Catalina en Palma de Mallorca, en el del centro comercial Rey Fernando, en Zaragoza, o en varias de las elaboraciones para la Expo sevillana.

Son muchos, y, así, forman un conjunto bastante significativo. Coinciden con los concursos, por lo que puede aventurarse que la seguridad y claridad de los principios académicos se empleó acaso como método de control de la rapidez de acción y el carácter de esbozo elaborado que exige éstos. El tema

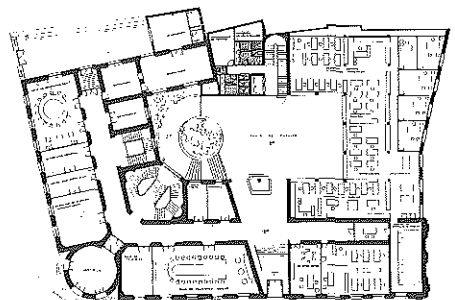
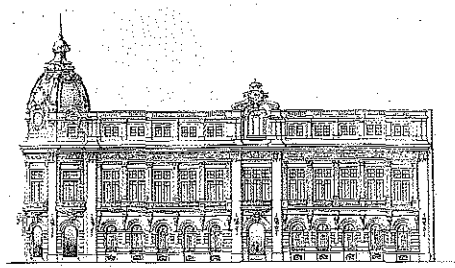
alcanza también una cierta explicación al dirigir Cano proyectos en los que trabajaban ya gentes de generaciones más jóvenes —ésto es, arquitectos que por motivos temporales sintieron más como suya la citada recuperación—. Pero aunque no cabe duda de que ello ha de tener su peso, no la tiene tampoco la de su voluntaria inclinación hacia las citadas tendencias.

La intervención de edificios antiguos demuestra también su cercanía con las arquitecturas originales. Aunque ambigua y analógica, su posición en la rehabilitación del Cuartel del Conde-Duque no puede nombrarse de otro modo que como historicista, llegando incluso a este caso —como hicieron los académicos— a mejorar la historia, inventando una idealización que, en realidad, no existía.

Su posición estilística es además diferente según las partes, probando así tanto su eclecticismo como la existencia de un análisis arquitectónico del edificio que, en cualquier caso, no emplea recetas sistemáticas o tópicos de acción, sino que se plantea la reflexión de la arquitectura necesaria frente a cada problema individual. Ello es bien positivo como método —dicho ello incluso independientemente de la opinión que pueda tenerse frente a los resultados—, evidenciando una posición de naturalidad y proximidad a la historia muy poco corriente entre arquitectos de su edad, que se caracterizaron casi siempre por todo lo contrario.

Otro caso de interés para lo que se viene diciendo es el del Concurso para la ampliación del Ayuntamiento de Ceuta, en el que Cano propuso continuar la arquitectura "Pompier" del edificio original, duplicando la fachada y añadiendo una portada central, cuya inexistencia hubo de suplir con su propio diseño.

Pero debe de señalarse también un historicismo de distinto matiz en apariencia, aunque



ligado al mismo sentimiento de una disciplina arquitectónica que confía en la existencia de una gran cantidad de recursos que se depositan en el pasado moderno, en la arquitectura ya hecha, y que, aunque ya distanciada temporalmente de nuestra época, puede seguir entendiéndose como contemporánea. Es un sentimiento que no estaba en la modernidad, que supone el reconocimiento de la disciplina como “depósito” de instrumentos posibles, y según el cual la práctica moderna no puede entenderse sólo como una actitud “en progreso”.

Me reficron al historicismo moderno presente en obras como las conocidas viviendas en la calle de la Basílica, en Madrid, cuya figuración y cuyos cuerpos en voladizo hacen referencias variadas —incluso a la Escuela de Chicago—, aunque bien concretas en relación al racionalismo madrileño de anteguerra, y a su moderada y atractiva arquitectura. De una forma explícita este edificio alude al de Gutiérrez Soto en la calle Miguel Angel, también en Madrid, cuyo atractivo no precisa justificar su elección.

El historicismo moderno aflora igualmente con mucha fuerza en el conjunto de viviendas en Palomeras, cuya plástica exterior en una reelaboración ecléctica de experiencias diversas: en ella se mezclan referencias formales a la Escuela de Amsterdam, al expresionismo en general y, más concretamente a las *Hoff* vienesas de la administración socialdemócrata. El resultado es menos intenso y austero que en el caso de la calle Basílica, quedando más contagiado de una voluntad plasticista algo exacerbada. La voluntad de referencia es, desde luego, explícita, y a ella no ha sido ajeno el significado de la extensión madrileña en la que se trabajaba, que quiere insertarse igualmente en la tradición propia antes aludida.

Otro más de los rasgos diferenciales de la obra de Cano es el de su mayor dedicación a lo que él mismo llama “la arquitectura urbana” en uno de sus libros antológicos, y entendiendo por ésta la de los edificios residenciales que se construyen en la ciudad cerrada. Más concretamente, por aquellos que aceptan un tal tipo entendiendo las obligaciones que se adquieren por el hecho de intervenir en esta clase de ciudad.

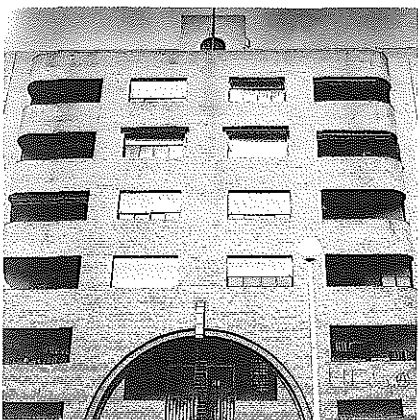
Esto es, obligaciones en torno a la tipología, de dar sentido a la pieza como parte de un conjunto, de reflexionar en torno al “locus”; de ofrecerse, en resumen, como forma que atiende tanto, o tanto más, a la buena configuración del lugar que a sus propias razones internas.

No es éste tampoco un rasgo moderno, en el sentido tradicional de éste término, sino que pertenece a culturas anteriores y también, contemporáneamente, a lo que se ha llamado la “condición postmoderna”. La cultura derivada directamente de la doctrina del movimiento moderno no tuvo este tipo de preocupaciones, caracterizándose más por un cultivo de lo específico e interno al proyecto residencial, sin contemplar el hecho urbano, construido en el tiempo, como una de sus obligaciones formales.

Pero en la tradición arquitectónica y urbana de Madrid —ciudad en la que Cano dejó las muestras residenciales a que nos estamos refiriendo— se encuentra, por el contrario, muy arra-



J. Esteban



J. Esteban

gada esta vocación urbana de la residencia, siempre vertida hacia la idea de ciudad cerrada y compacta que fue propia de la capital tanto en el periodo de los Austrias como en los posteriores, incluida la construcción del ensanche.

Por la fuerte irregularidad del terreno en que Madrid se asienta, y como consecuencia de su fundación y de su vertiginoso crecimiento al hacerla Corte, Madrid contó siempre con una planimetría urbana notablemente irregular, casi amorfa. Este fue, sin duda, uno de los principales motivos por los que el orden se confió a los edificios, capaces por medio de la composición de dar al espacio urbano una regularidad aparente que la ciudad no provocaba.

El intento de orden es bien visible ya en el famoso plano de Teixeira, en el que aparece precisamente como principal persuasión, quedando explicada la axonometría en que se dibuja por la necesidad de referir los edificios, garantes del orden urbano. Continúan estos intentos de modo continuo a lo largo del tiempo, y siempre basados en el predominio de las fachadas como muros tajantes, perforados por ordenadas disposiciones de los balcones, *obsesión clásica de regulación del espacio ciudadano mediante su escenografía arquitectónica* que construyó también la magnífica renovación edilicia del XIX y que penetra incluso en el siglo XX.

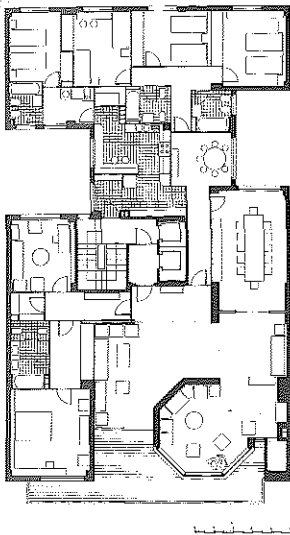
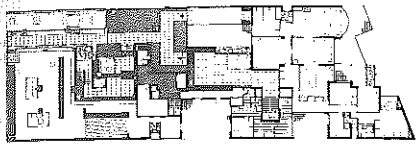
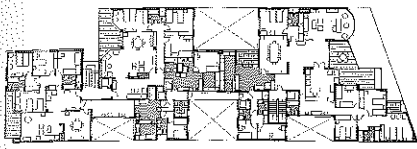
Y si en este último siglo las cosas se volvieron algo distintas en cuando a las intenciones figurativas más concretas, pasando el paréntesis de predominio ecléctico de nuevo, y el primer despertar moderno de la arquitectura madrileña compatibilizó la arquitectura nueva con la vieja vocación urbana de la ciudad en unos términos muy similares a los de la tradición. La obra de Zuazo, con su paradigma de la Casa de las Flores, y la ingente producción de Gutiérrez Soto, verdadero "constructor" del ensanche de la ciudad durante los años cuarenta, cincuenta y hasta sesenta, dieron buena prueba de ello en lo residencial, viéndose acompañados en los tiempos de anteguerra por la inmensa mayoría de los profesionales.

Modernamente, tanto el cultivo de los principios del Estilo Internacional como incluso la práctica del organicismo, había hecho desaparecer casi por completo esta cuestión, con excepciones bien escasas, como es la de la obra de Cabrero, aunque expresada más en cuanto a esta intención en lo institucional.

Es preciso unir también la obra de Cano a la de esta importante tradición propia, si bien su producción no fue comparable en la cantidad a la de Zuazo o Gutiérrez Soto, sobre todo y obviamente al segundo. Cano construyó en Madrid unos pocos edificios de viviendas en la ciudad cerrada, pero en modo bien cualificado y sensible, suficiente al menos para unirle a sus ilustres antecedentes. Como madrileño que es, supo entender su ciudad, y no despreciar, por mor de modernidad, una de sus más atractivas tradiciones.

Pienso que en este apartado de la obra de Cano sus producciones han alcanzado muy alto nivel, sin que la moderación con que se emprenden y la sobriedad con que se manifiestan sea obstáculo para que podamos apreciar sus altas cualidades.

Pues, de igual modo que tras la casi anónima y bella fachada clásica de balcones —que no nos llama en principio la atención, pero en la que nos fijamos más un buen día y descubrimos entonces su finura, y a la que ya no podemos dejar de admirar— puede estar, agazapado, un espléndido arquitecto —como es el caso del Marqués de Cubas, por ejemplo—, así también las casas de viviendas de Cano no se imponen por sus gestos o por su individualidad, sino, más bien, por el lógico carácter propio que asumen y por el adecuado papel urbano que cum-



plen. También pasaremos por ellas, acaso, sin fijarnos primero, para admirar más adelante sus cualidades profundas, no inmediatas, y sus delicadezas no llamativas.

Dar a la casa urbana el sentido tipológico y colectivo que ha de tener, y hacerlo muy bien tanto en el cumplimiento de estos requisitos como en la cualificación más concreta del diseño residencial. Tal la cuestión alcanzada en casas como la de la calle de Bailén, al lado del Viaducto (hecha en un equipo dirigido por Moreno Barberá), la original casa de la calle de Espalter, antecedente del edificio Girasol, pero adecuada al lugar, y sin atender como éste a la integridad formal de su entorno; las casas en la calle de la Basílica, obra maestra del conjunto, y donde se hizo una magnífica interpretación de una zona ya muy tergiversada y algo caótica del ensanche; la casa en la esquina de las

calles Ponzano y García de Paredes, donde el valor del ángulo se hace patente debido a la vista que éste adquiere desde una de las pequeñas "diagonales" del ensanche, la calle de Santa Engracia; la casa en el Paseo de Rosales, con una atractiva interpretación del lugar.

Personalmente estimo en gran modo esta parte de la obra de Cano, que no debe de considerarse menor por el hecho de estar dedicada al cotidiano y prosaico, pero difícil e importantísimo tema de la vivienda.

Faltaría aludir aún a muchas obras más en la cualificada y ciertamente abundante producción de Cano, tales como sus edificios de oficinas, que forman una muy estimable colección, y algunos de los cuales han de considerarse unidos a las intenciones de "arquitectura urbana" que han sido explicadas para lo residencial. O como los edificios institucionales de equipamiento, algunos no realizados, como el del Concurso para Palacio de Congresos de Salamanca, y otros construidos, como el de Santiago de Compostela, y ambos pertenecientes a la producción última de su autor.

Estas cortas notas no han intentado, sin embargo, analizar su producción, sino tan sólo esbozar la naturaleza de su figura en el rico marco de la arquitectura española a partir de la posguerra, donde ocupa una posición singular. Una posición que, como se ha pretendido evidenciar, fue más matizada, ecléctica y hasta desprejuiciada que la que era común, lo que había contribuido a desdibujarla cuando las posturas de sus compañeros, paradójicamente cambiantes, pretendían ser nítidas, radicales: en busca de una modernidad "salvadora", convertida en un mito por haberles sido sistemáticamente negada.

En su madurez, los aires le fueron así más propicios. Esto es, suficientemente cercanos para poder entenderle. Para poder tener, con la ayuda de su obra, una visión de la arquitectura española menos esquemática y fácil, menos sometida a tópicos y prejuicios, y más cercana así a estimar la cualificación arquitectónica allí donde estuviere, y sea cual fuere la tendencia en que se manifieste.

Su obra enriquece la historia de la arquitectura española del mismo modo que contribuye a explicarla.